

## РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

В. П. ЛУКЬЯНИН.

### ОПТИМИЗМ ТРАГЕДИИ

*Какое мучительное чувство должно  
бы возбудить в душе зрителя это кро-  
вавое зрелище! А между тем зритель  
выходит из театра с чувством гармо-  
нии и спокойствия в душе, с просвет-  
ленным взглядом на жизнь...*

В. Г. Белинский.

Выяснение сущности трагического затрудняется парадоксальным, на первый взгляд, обстоятельством.

Дело в том, что еще Аристотель призывал трагического поэта «доставлять помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха»<sup>1</sup>, Буало называл переживание трагедии «приятным ужасом»<sup>2</sup>; Гегель считал, что «искусство смягчает самую грозную трагическую судьбу теоретической разработкой и превращает ее в наслаждение»<sup>3</sup>. Подчеркиваю: удовольствие, приятность, наслаждение, вызываемые трагедией.

Между тем, понятие трагедии всегда — и в жизни, и в искусстве — ассоциируется у нас с представлением о тяжком поражении, невосполнимой утрате, смерти. Сама мысль о наслаждении, удовольствии, связанном с такими испытаниями, кажется кощунственной<sup>4</sup>. Горе, страдание, скорбь без колебаний относятся психологами к разряду отрицательных эмоций, причем трактуются (в свете новейших представлений о природе эмоций) как узкоприспособительные реакции человеческой психики. «Горе мы наблюдаем, — пишет П. В. Симонов, — в ситуации острейшей недостаточности информации о какой бы то ни было возможности восполнения потери»<sup>5</sup>. (В то же время

<sup>1</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1957, стр. 83.

<sup>2</sup> Буало. Поэтическое искусство. М., Гослитиздат, 1957, стр. 77.

<sup>3</sup> Гегель. Сочинения, т. 14, стр. 100—101.

<sup>4</sup> Не случайно традиционные обычаи многих народов налагают в дни траура строгий запрет на все, что могло бы так или иначе вызвать положительные ассоциации: завешиваются зеркала, отменяются визиты, развлечения и т. д., и т. п.

<sup>5</sup> П. В. Симонов. Что такое эмоция? М., «Наука», 1966, стр. 37.

положительные эмоции «обнаруживаются не в отдельном приспособительном акте, а в целостном процессе адаптивного поведения»<sup>6</sup>). Узкоприспособительный характер отрицательных эмоций способствует мобилизации психики на решение локальной задачи и тем самым сковывает, закрепощает другие духовные проявления человека. Эстетическое же чувство, как уже отмечалось в литературе, невозможно, если человек духовно скован, закрепощен<sup>7</sup>. Значит, переживание невосполнимой утраты, какой является любая трагедия, вроде бы и не может быть ни положительной, ни даже эстетической эмоцией. Но, в таком случае, можно ли говорить о трагическом как эстетической категории?

Парадоксальные ситуации всегда оказываются предметом разногласий, и трагедия не является в этом смысле исключением. Вот почему ряд советских эстетиков считает трагическое не эстетической категорией, а категорией теории искусства<sup>8</sup>; другие считают эстетической категорией, но связывают с отрицательной эмоцией<sup>9</sup>; третьи—и таких большинство—относят трагическое к эстетическим категориям и считают, что оно вызывает положительную эмоцию, но почему именно положительную—чаще всего не говорят.

Мне хотелось бы здесь предложить одно из возможных решений описанного выше парадокса.

Прежде всего, требует рассмотрения вопрос, не является ли источником наслаждения, отмеченного эстетиками разных времен, особая природа искусства? Ведь искусство действительно вызывает у читателя, зрителя, слушателя положительные эмоции не только тогда, когда оно воспроизводит прекрасные и возвышенные явления, но и тогда, когда предметом изображения оказывается безобразное или низменное, не говоря уже о трагическом. Объяснение этого известно. Искусство двойственно по своей природе: оно представляет собой форму общественного сознания и в то же время материальный продукт специфической формы труда. Соответственно этому эстетическая ценность каждого произведения искусства тоже двойственна: мы говорим о красоте **изображенного** и о красоте **изображения** и различаем эти две оценки. Красота изображения, то есть красота содержательной фор-

---

<sup>6</sup> П. В. Симонов. Что такое эмоция? М., «Наука», 1966, стр. 40.

<sup>7</sup> А. Ф. Еремеев. Эстетическое освоение действительности. Свердловск, 1963, стр. 7—8.

<sup>8</sup> Например, Г. Н. Пospelов в своей книге «Эстетическое и художественное», МГУ, 1965, стр. 158.

<sup>9</sup> Например, М. С. Каган в «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике», ч. 1, ЛГУ, 1963, стр. 90.

мы произведения<sup>10</sup>, является самостоятельным источником положительных эмоций, источником радости и наслаждения независимо от того, какого рода эстетической ценностью обладает жизненный материал, отображенный в произведении.

Но положительная эмоция, вызванная прекрасной содержательной формой произведения, не компенсирует отрицательную эмоцию, возбужденную изображенным в нем безобразным или низменным явлением: подлинное искусство состоит не в том, чтобы смягчать зло и низость, существующие в жизни, а в том, чтобы их всемерно разоблачать.

Отсюда можно заключить, что мера безобразного и низменного, а также, очевидно, и мера трагического, лежит **вне сферы искусства**. И значит, Аристотель, говоря об удовольствии, **вытекающем из сострадания и страха**, и значит, эстетики последующих времен, пытавшиеся выяснить сущность катарсиса, очищения страданием<sup>11</sup>, имели в виду, что не только в искусстве, но и в самой жизни в особых случаях складывается такая ситуация, когда невосполнимая утрата или смерть вызывают не только скорбь, но и радость, наслаждение, удовольствие, раскрывающие наш духовный мир. для эстетического переживания!

Примечательно, что психолог П. В. Симонов в эстетическом чувстве трагического видит именно единство двух эмоциональных начал: «Воспринимая в произведении искусства заостренные противоречия в трагической судьбе героя, в постигшей его несправедливости, зритель (читатель, слушатель) испытывает эмоции, вытекающие из растущей потребности в справедливости, т. е. применительно к данному герою—эмоции отрицательные. Воспринимая в этой частной несправедливости или иной дисгармонии по отношению к герою сущность справедливости, правды, добра, зритель (слушатель, читатель) испытывает положительные эмоции: наслаждение, умиротворение, удовольствие»<sup>12</sup>. К сожалению, ограничивая свое рассуждение рамками психологической проблематики, П. В. Симонов не показывает, при каких условиях «дисгармония по отношению к герою» выявляет сущность справедливости, правды, добра, то есть, вскрывая природу трагической эмоции, он не вскрывает природы трагической коллизии.

<sup>10</sup> Оценивая красоту содержательной формы, мы тем самым оцениваем не только мастерство художника в узком смысле этого слова, но и его идейно-художественные позиции, выразившиеся в отборе жизненного материала, его анализе и оценке.

<sup>11</sup> См. А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий. М., «Искусство», 1965, гл. «Катарсис».

<sup>12</sup> П. В. Симонов. Что такое эмоция?, стр. 80—81.

Интересную попытку выявить особенности двух эмоциональных потоков при восприятии трагического, исходя из самой сущности трагического конфликта, предпринимает Ю. Б. Боров. По его мнению, трагедия—это не только и не просто «гибель или тяжелый урон явления, исторически прогрессивного, объективно имеющего положительную общественную значимость или не исчерпавшего внутренних возможностей своего развития»<sup>13</sup>; трагедия, согласно его концепции, только тогда переживается эстетически, является трагедией в точном смысле этого слова, когда она «доказывает **бессмертность** даже почившего возвышенного характера, отсутствие смерти даже гибнущего»<sup>14</sup>. Иными словами, Ю. Б. Боров утверждает, что трагедия **оптимистична** по своей природе, и чувство трагического—это слияние воедино скорби по поводу смерти и радости по поводу бессмертия.

Очевидно, не всякая гибель доказывает «отсутствие смерти даже гибнущего», не всякая гибель трагична. По мысли Ю. Б. Борева, трагична лишь гибель героя, отдающего жизнь за народ и обретающего бессмертие в памяти народной. «В делах и трудах, боях и победах народа продолжается жизнь тех, кто героически погиб в борьбе»<sup>15</sup>. Исследователь не знает недостатка в примерах, подтверждающих его мысль.

Из сказанного видно, что Ю. Б. Боров связывает оптимизм трагедии с **общественными последствиями** трагического события. Но в том-то и дело, что эти последствия не предопределяют характер восприятия трагического события в жизни, поскольку обнаруживаются уже после того, как событие свершилось. Иное дело в искусстве: именно общественные последствия события обращают на него внимание художника, они обуславливают угол зрения художника на это событие, и мы—читатели, зрители, слушатели—воспринимаем это событие уже не так, как воспринимали бы его в жизни, теперь оно предстает перед нами как бы в ореоле своей общественной значимости. Не потому ли Ю. Б. Боров связывает происхождение трагического (вслед за Аристотелем) с древнегреческим культом Диониса, то есть фактически **рассматривает** происхождение трагического **жанра**? Не потому ли **примеры** для доказательства своей концепции он предпочитает брать из области искусства? Но это значит, что источник оптимизма трагедии, на который указывает Ю. Б. Боров, вопреки исходной посылки исследователя, находится **вне** самой трагической коллизии, а категория трагического, опять-таки вопреки желанию автора, оказывается категорией теории искусства.

---

<sup>13</sup> Ю. Б. Боров. О трагическом, М., СП, 1961, стр. 215.

<sup>14</sup> Там же, стр. 24.

<sup>15</sup> Там же, стр. 30.

С другой стороны, для меня кощунственно звучит мысль, что смерть высокого героя может порождать радость, если ему суждено бессмертие в благодарной памяти потомков. Право же, гораздо естественней радость от сознания, что герой продолжает жить и творить для людей. Тем более, что и сам Ю. Б. Боров признает, что «трагическое событие часто временно замедляет историческое развитие, временно тормозит поступательное движение истории и подчас временно предотвращает победу нового»<sup>16</sup>.

Таким образом, мысль о бессмертии героя в памяти и делах народа как источнике оптимизма трагедии не составляет сильной стороны концепции Ю. Б. Борева. И если трактовать оптимизм трагедии так, то надо согласиться с М. С. Каганом, считающим, что Ю. Б. Боров необоснованно сузил сферу проявления трагического, исключив из нее те случаи, когда герой и его идеал терпят «поражение не случайное, не временное, а глубоко закономерное, неизбежное и окончательное»<sup>17</sup>. В таких случаях, считает М. С. Каган, мы имеем дело не с оптимистической, а с пессимистической трагедией. Романы Ремарка—пессимистические трагедии. Лирика Лермонтова—«Печально я гляжу на наше поколение! Его грядущее иль пусто, иль темно...»—Демоны Врубеля, симфонии Чайковского и т. д. и т. п.—пессимистические трагедии.

Между тем, не только трагедии, единодушно причисленные обоими эстетиками к числу оптимистических, но и эти, «пессимистические», вызывают у читателя, зрителя, слушателя чувство просветленное, высокое, облагораживающее. А значит ни концепция Ю. Б. Борева, ни дополнение к ней, сделанное М. С. Каганом, парадокса эмоционального переживания трагедии не объясняют.

Объяснение его возможно, на мой взгляд, лишь в том случае, если нам удастся обнаружить **необходимую** связь между скорбью и радостью в переживании трагической ситуации, если удастся обнаружить в ней самый источник как отрицательной, так и положительной эмоции.

Бесспорно, что трагическое связано с гибелью, тяжкой утратой, поражением героя **прекрасного** или **возвышенного**. Бесспорно, что такая гибель может вызвать прилив радости и оптимизма только у его смертельных врагов. Даже в том случае (не точнее ли сказать: **тем более** в том случае?), если герой погиб за народное дело, если его имя и сохранится в памяти потомков.

---

<sup>16</sup> Ю. Б. Боров. Основные эстетические категории. М., «Высшая школа», 1960, стр. 156.

<sup>17</sup> М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. 1, стр. 100.

Но **всякая ли** гибель героя воспринимается как трагедия?

...В черной лавине пепла багровые отсветы молний. Обезумевшие глаза вздыбившегося в страхе скакуна. И полуобнаженные фигуры людей, мятущихся в порыве отчаяния. Фигуры прекрасные, как греческие изваяния, прекрасные за миг до смерти. Это Брюллов, «Последний день Помпеи». Об этой картине А. И. Герцен писал, что «предмет ее переходит черту трагического, самая борьба невозможна. Дикая, необузданная *Naturgewalt* (стихийная сила.—В. Л.), с одной стороны, и безвыходно трагическая гибель всем предстоящим»<sup>18</sup>. С этой мыслью нельзя не согласиться. Здесь гибель неотвратима. Перед ней равны герой и трус. И если что-то здесь напоминает об идеале, так это могучий разгул стихии, которая равнодушна к красоте и к самой человеческой жизни.

Подлинно трагической не может быть гибель ни неизбежная, ни случайная. В крайнем случае, здесь можно говорить о гибели прекрасного или возвышенного героя. Если бы такие случаи определялись как трагические, то категория трагического была бы просто лишена своего особого эстетического содержания, она целиком растворялась бы в категориях прекрасного и возвышенного.

Трагична **гибель в борьбе**. Но не потому, что борьба — главный источник человеческих страданий, и не потому, что борьба — вид человеческой деятельности, позволяющий нам судить об «общественном лице» героя, а потому, что только гибель в борьбе заставляет нас видеть в герое — Героя.

Если бы юноша Эдип смиренно ожидал свершения судьбы, предсказанной ему оракулом, — трагедия не состоялась бы. Если бы Гамлет приспособился к эльсинорским нравам или сразу решил бы: не быть — трагедии бы не было. Но принц датский имеет мужество остаться самим собой, прекрасно сознавая, что тем самым вступает в неравный поединок с веком. Но будущий фиванский царь решается вступить в единоборство с всесильной судьбой. **Гибель в борьбе** — результат свободного выбора. Выбор борьбы — самый трудный шаг, который необходимо сделать герою. Он был бы легким, этот шаг, если бы борьба заведомо сулила победу, триумф, но в этом случае трагедии бы не было. Трагична ситуация, связанная с необходимостью выбора между жизнью и смертью, — между отказом от борьбы за идеал и решимостью отстаивать идеал ценою жизни, трагичен выбор пути, заведомо ведущего к смерти или тяжкому поражению, равноценному смерти. Герой идет на смертельный риск свободно — вот типичная трагическая ситуация.

Из сказанного, между прочим, следует, что трагична не

---

<sup>18</sup> А. И. Герцен. Сочинения, т. 9, 1958, стр. 36.

развязка столкновения героя с обстоятельствами: сама по себе она может быть различной (правда, если исход благополучен, то нет повода для скорби и, следовательно, опять-таки, нет трагедии). Развязка имеет значение лишь постольку, поскольку она недвусмысленно характеризует ситуацию.

Решающее значение выбора борьбы как источника трагичности отлично понимал еще Шеллинг, определявший трагическую коллизию как борьбу свободы и необходимости и справедливо утверждавший, что «трагическое действие никогда не коренится исключительно или ближайшим образом в том, что принято называть злополучным концом»<sup>19</sup>.

По Шеллингу, если бы не было борьбы, «не было бы обнаружения свободы»<sup>20</sup>; мы бы сказали: если бы не было борьбы—герой не был бы прекрасен или велик, не был бы Героем. Ситуация, показанная Брюлловым, не трагична, поскольку люди, изображенные на холсте, не обнаруживают своей человеческой сущности в своей гибели: они прекрасны или некрасивы безотносительно к этой гибели.

Гамлет же мог стать либо ничем не примечательным обывателем Эльсинора, либо самоубийцей—ни в том ни в другом случае он не был бы нам интересен, не был бы Героем. Героем его сделала борьба. Его—и других трагических героев как в искусстве, так и в жизни. Борьба, за исход которой герой расплачивается самым дорогим, что он имеет,—жизнью.

Естественно, что степень нашего восхищения героем, степень преклонения перед величием его подвига зависит от меры соответствия того идеала, ради которого был совершен подвиг, нашим идеалам. Вот почему конкретное содержание категории трагического исторически и социально детерминировано.

Смерть героя вызывает скорбь, рождение—радость. Вот, на мой взгляд, объяснение того, казалось бы, парадоксального факта, что в переживании трагического сливается два взаимоисключающих эмоциональных потока. И ясно, что дело не в том, пойдут или не пойдут путем героя другие, есть или нет у героя продолжатели его дела. Достаточно того, что сам герой свой выбор совершил. И важно то, что мы признали его Героем, одобрили его выбор. Следовательно, и в нас—хоть ненадолго, хоть на время, пока не остыло впечатление от свершившейся трагедии,—идеал победил мелочные, корыстные расчеты повседневного бытия. Неправильно, я думаю, даже ставить вопрос о том, гибнет или не гибнет идеал вместе с героем. Гибель героя ради идеала **всегда** есть утверждение идеала: идеал возрождается в нас самих, свидетелях трагедии. Трагедия **всегда** оптимистична.

---

<sup>19</sup> Ф. В. Шеллинг. Философия искусства. М., «Мысль», 1966, стр. 405.

<sup>20</sup> Там же, стр. 403.